ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

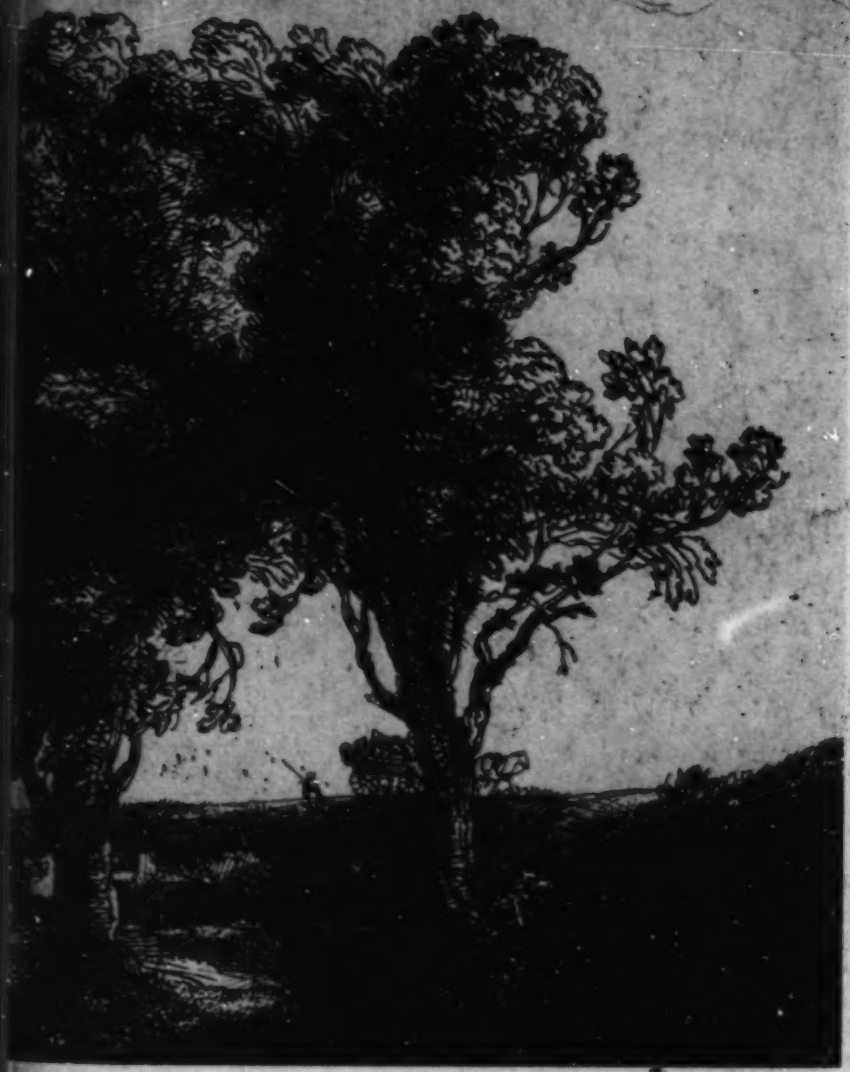
Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.



REMBRANDT
SOM GRAFIKER

REMBRANDT SOM GRAFIKER

En utställning från
NATIONALMUSEUM
med anledning av
300-årsminnet av
konstnärens död

Inledning och katalogtext författade av fil. lic. Bo Lindwall

Nationalmusei vandringsutställning nr 53

Nationalmusei utställningskatalog nr 326

Omslagsbilden visar en detalj ur "De tre träden" (kat.nr 13)

AB Egnellska Boktryckeriet, Stockholm 1968

LIBRARY

1681
18.11.1969

Några få konstnärer har inom vår västerländska kulturkrets omstrålats med ett rykte av särskild lyskraft, t. ex. antikens Fidias, renässansens Rafael, barockens Velazquez, det slutande 1800-talets van Gogh. Till dem hör också Rembrandt och han är kanske i vårt 1960-tal den aktuellaste av dem alla. Några av de gamla stora har nått sin berömmelse på grund av bländande skicklighet, några på grund av den idealskönhet de visste förläna sina motiv, några på grund av det dramatiskt intensiva liv de ingöt i sina framställningar. Vad som har gett Rembrandt hans berömmelse och som gör att han känns så nära oss i tid och uppfattning är hans inriktning på människoskildringen, hans psykologiska inträngande i modellen, som lockar oss till en inlevelse i den avbildade individen. Han blir därför på ett särskilt sätt tidlös, eller rättare ständigt på nytt aktuell.

Nationalmuseum har lyckan att äga en jämförelsevis stor och varierad samling av Rembrandts arbeten, både målningar, teckningar och grafiska blad. Då nu trehundra år förflutit efter mästarens död har vi velat gripa tillfället att ordna en utställning av de tjugosju bästa bladen bland de 300 gravyrer, som vi är lyckliga nog att äga. De är alla dyrbarheter, men vi hoppas att vår publik inte skall avnjuta dem främst som sällsynta samlarobjekt, utan som stor konst, dokument om människan Rembrandt, om hans modeller och om hans landskap som speglingar av mänskliga stämningar.

Till vår förutvarande medarbetare fil. lic. Bo Lindwall, författare till en uppskattad Rembrandtsmonografi, som välvilligt skrivit texten till denna katalog, riktar vi ett tack för detta samarbete.

Gertrud Serner

FÖRETAL

Någon gång omkring 1630 kom Constantin Huygens till Leiden på besök. Han var i trettiofemårsåldern men redan innehavare av landets högsta ämbete och han var en stor patriot som drömde storhetsdrömmar för Hollands räkning. På alla områden, inte bara det politiska, skulle hans land, hoppades han, överträffa alla andra länder, till och med antikens Grekland och Rom. Nu var han på spaning efter unga konstnärliga löften — fanns det några i Leiden? undrade han. Man visade honom till mjölnaren Harmens van Rijns kvarnhus i stadens utkant vid stranden av Rhen (som gett familjen dess namn). I det huset var ett rum ordnat till ateljé, och den ateljén delades av två unga målare. Huygens uppsökte dem och förundrades över vad han fick se. Han skrev ner i en dagbok sina intryck av de unga männen, "dessa mirakel av begåvning och uppfinningsrikedom", som överträffade alla hans drömmar. Den ene var son till en brodör och hette Jan Lievens, den andre var mjölnarens egen son och döpt till Rembrandt. De var några och tjugu år gamla men "båda är skägglösa och till gestalt och anletsdrag snarare barn än ynglingar". Lievens verkade mognare men båda var abnormt flitiga, tyckte Huygens, som var världsman och hade sinne för livets materiella glädjeämnen; han konstaterade svårmodigt att gossarna aldrig ett ögonblick frestades slå sig lösa ens i de oskyldigaste nöjen tillsammans med jämnåriga. För dem var arbetet allt: "Jag kan försäkra att jag aldrig sett en sådan iver och hängivenhet hos någon människa, i något yrke, vid någon ålder. Medan de i sanning draga nytta av sin tid, är det deras enda mål, och för att det inte skall fattas något i det underbara, ha till och med ungdomstidens oskyldiga nöjen så föga lockelse, emedan de kosta tid, att man skulle tro sig se gubbar, mätta av år, vilka redan ha njutit alla barnsliga fröjder". De såg sålunda klena ut, bleka och små; Huygens befarade att de aldrig skulle leva så länge att de kunde infria de lysande löften de gav. Redan vid detta besök, sedan han övervunnit de överraskande intrycken av Lievens bländande talang, insåg Huygens, att det var Rembrandt som var geniet: "Bravo, Rembrandt! Att ha överfört Troja och hela Asien till Italien är ingenting mot att till Nederländerna ha överfört Greklands och Italiens storhet genom en nederländare, som hittills knappt varit utanför sin födelsestads murar".

Födelsestaden var i hög grad de lärda mödors stad med ett universitet, som inte var gammalt men redan vittberömt för snillrika professorer. Leiden hade på 1570-talet tappert motstått spanjorernas belägring och som belöning för sin ståndaktighet hade invånarna fått välja mellan skattefrihet och universitet; de valde universitetet. Dess teologiska fakultet blev den stränga kalvinismens högborg, vars dystra anda präglade en stor del av det måleri, som blev till

i staden och som levererade en stor mängd predikningar i bild över det fåfängliga i all jordisk möda, det fåvitska i all vetenskaplig strävan (en gliring åt övriga fakulteter) och det meningslösa överhuvudtaget i att under det korta jordelivet söka genomskåda Guds avsikter med sin skapelse.

I denna miljö hade Rembrandt framlevt sin barndom och ungdom; hans far, som var välbärgad, hade skrivit in den fjortonårige studenten vid universitetets juridiska fakultet i ambitiös förhoppning att i sinom tid få se honom som framstående ämbetsman i stadens tjänst. Redan efter några månader tycks emellertid den unge Rembrandt ha fått föräldrarnas tillstånd att avbryta studierna för att börja som lärpojke hos en ansedd målare i staden, Jacob van Swanenburgh, som levat många år i Italien och där gjort sig ett namn som sakkunnig kännare av helvetet. Swanenburgh var liksom Rembrandts mor katolik, vilket bör ha bidragit till att ge den unge konstnären livslång immunitet mot kalvinismens avsky för bilder av Kristus, Maria och helgonen. Rembrandt var djupt religiös men varken katolik eller kalvinist; med åren kände han en allt starkare sympati för de fridsammaste av sekterister, mennoniterna, vilka med sitt ståndaktiga förnekande av alla världsliga och andliga auktoriteter gav många samtida holländska målare styrka att hävda sin personliga och konstnärliga integritet.

I mitten av 1620-talet kom Rembrandt till Amsterdam för att fullborda sin utbildning hos en då ryktbar målare, Pieter Lastman, vars relativa berömmelse numera i huvudsak vilar på det faktum, att han varit Rembrandts lärare. Han tycks ha gjort intryck på sin elev, men deras samvaro blev kort — redan efter ett halvår jagades Rembrandt av pesten tillbaka till Leiden, där han etablerade sig som fullärd mästare. Han var då tjugu år.

Den unge Rembrandts ambition var till en början att i Lastmans anda skildra bibliska händelser: av de dramatiska inslagen blev emellertid snarast teatraliska situationsbilder, starkt överdrivna i de agerandes minspel och åtbörder. Men ungdomens våldsamma utspel avlöstes bara efter några år på ett paradoxalt sätt av ålderdomens resignerade stillhet både i konst och liv. Han skildrade gamla människor inte bara utifrån som mänskliga ruiner med omsorgsfullt redovisade rynkor och skröpligheter; varje bild av en gammal människa blev också berättelsen om ett människoöde. Han kände vördnad för de gamla och han hade en intuitiv förståelse för deras själsliv, deras stämningar, en förståelse som är häpnadsväckande hos en så ung människa.

Vid sidan av dessa bilder av gamla, sjuka och trötta människor möter vi framför allt hans eget ansikte i oupphörligt nya variationer. Rembrandt använde sitt ansikte som ett i sig själv neutralt instrument, på vilket han spelade upp hela sin ofattbart rika känsloskala i ständigt skiftande motiv. I ungdomen såg han på sig själv i spegeln och blev till någon annan: han blev intensivt forskande, dramatiskt upprörd, förvånad, förtvivlad eller uppsluppet glad, han blev tjock eller mager, dum eller listig, rufsig och ovårdad eller ele-

gant och förfinad, en osympatisk underhuggare, en imbecill bonddräng, en ädel tänkare, en världsvan officer. I sina självporträtt från 1620- och 30-talen erövrade han likt en skådespelare hela världen ty i dem var han alla människor.

Det finns en etsning, där han visar en hopplöst förtvivlad tiggare, en hopkurad liten figur i trasiga lumpor, med sorgsna ögon och gapande mun. Rembrandts gåtfulla förmåga till identifikation, hans självuppgivna inlevelse i andra människors situation får i den bilden en otvetydig symbol, ty den lille förtvivlade tiggaren bär hans egna drag. Under dessa år var tiggarna ett älskat motiv inte bara i Holland, och de återkom under åren kring 1630 ständigt i Rembrandts grafik. Men han såg dem inte bara som beklagansvärda uslingar i hopplöst elände. I sin längtan efter ensamhet och isolering under dessa år kände han en stark sympati för dem i deras frihet och oberoende utanför samhället.

Huygens grep alltså in i Rembrandts liv och blev hans outtröttliga propagandist under många år vid ståthållarens hov i Haag och bland de stormrika köpmännen i Amsterdam. Porträttbeställningarna började dugga tätt; det var inte längre möjligt att effektuera dem om Rembrandt, som han räknat med, skulle bo kvar i Leiden. Hans överflyttning till Amsterdam aktualiserades, då han 1631 fick sin dittills största beställning. Amsterdam skulle få ett universitet, om inte till namnet så dock till gagnet; som kulmen på invigningsfestligheterna skulle en missdådare från konkurrentstaden Leiden avrättas, varefter allmänheten mot avgift kunde bevittna dissektionen av hans lik på den anatomiska teatern i staden. Den som i samband med dissektionen skulle hålla den anatomiska föreläsningen, den största ära som kunde vederfaras en läkare i Amsterdam, var dr Nicolaes Tulp, som alltså var angelägen om att händelsen skulle förevigas på ett representativt vis. Man vågar gissa att Huygens rekommenderat dr Tulp att ge uppdraget åt den unge Rembrandt. "Dr Tulps anatomi" blev hans genombrottsverk; hädanefter skulle rika köpmän stå i kö för att mot ansenliga summor få sina egna, sina hustrurs och sina döttrars drag förevigade av den nya stjärnan.

Huygens tvingade Rembrandt ur isoleringen; den unge målaren blev ung på nytt, utåtriktad, ärelysten med uppenbara strebertendenser. Under sina första år i Amsterdam bodde han hos en konsthandlare van Uylenburgh; hos honom mötte han för första gången Saskia van Uylenburgh, ung, föräldralös och rik, dotter till en borgmästare i Leeuwarden. Rembrandt och Saskia trolovade sig mot hennes släkts vilja 1633 och gifte sig året därpå under demonstrativt ogillande från svågrarnas sida. Att Rembrandts rykte som firad societetsmålare var obestritt och att han hade lysande inkomster, betydde föga mot det faktum att han inte var någonting annat än målare. I Holland var konstnärsyrket föraktat om det inte förenades med ett aktat borgerligt yrke. Ett sådant alibi hade inte Rembrandt, även om den nya släkten för att

dölja skammen titulerade honom köpman. Rembrandt kände sig drabbad av det sociala föraktet och i sitt behov av att hävda sig inför sina högfärdiga svågrar slog han stundom över i parvenyartad skrytsamhet: han överöste sin Saskia med dyrbara smycken, klädde henne i praktfulla kläder, han slösade förmögenheter på konst och kuriosa. "Han ville visa", förklarade en samtida, "hur högt han skattade sitt yrke: närhelst saker som hade att göra med det, utbjöds till salu på auktion och i synnerhet målningar och teckningar av stora män i detta land, bjöd han så högt att ingen kom sig för att bjuda över. Och han sade att han gjorde så för att hävda sitt yrkes prestige". Till slut, 1639, köpte han ett stort och fint stenhus på en av de största och finaste gatorna i Amsterdam.

Man anar, att Rembrandt gjorde våld på sin natur, då han uppträdde som utåtriktad, bullrande och nöjeslysten sällskapsbroder liksom då han sökte vara sina beställare till lags dels med porträtt, som både var lika och idealiserade, dels med överdrivna teatraliska, bibliska skildringar av våld och misshandel. Det gick till en tid men måste med tiden ha förefallit outhärdligt, om han inte ibland kunnat fly undan societetsmålarens plikter. Den lyckliga samvaron i hemmet och de anonyma strövtågen på gator och torg blev avstressande vilopauser som han förevigat i spontana reportageteckningar. Och framför allt blev omkring 1640 naturen i Amsterdams omgivningar den yttersta tillflykten; där fann han på nytt den stimulerande ensamheten som han frivilligt övergett, då han lämnade Leiden, men som han nu hade ett så intensivt behov av; han tycks alltid ha haft skissblock med och, förefaller det, ibland också en preparerad kopparplåt för etsning.

I porträttmåleriet var han ännu några år in på 1640-talet beroende av beställarnas krav, men i teckningarna och etsningarna (liksom i de religiösa målningarna) sökte han återfinna den själens balans som rubbats i den sociala stressen. Ingenstans förnimmer man denna återvunna själsliga jämvikt tydligare än i etsningarna från slätten och gårdarna, från kanalerna och åarna (han tog aldrig motiv från skogen eller havet). Det är blad där han pendlar mellan noggrannt, nästan pedantiskt utarbetade redogörelser med omsorgsfullt analyserat ljusdunkel, och till synes blixtsnabbt nedkastade, soliga och spontana "impressioner" i relativt få uttrycksladdade streck.

Som en syntes av Rembrandts naturupplevelser under många och långa strövtåg på landsbygden utanför Amsterdam kan man betrakta hans mäktiga landskapsvision, "De tre träden", som visserligen inte är något porträtt av en viss namngiven trakt utan en bild komponerad av en mängd olika noggrant studerade verklighetsutsnitt. Där finns drama och idyll, monumentalitet och vardagsnärhet, ljus i segerrik kamp mot hotande mörker: oväderstmolnen skingras och skuggorna försvinner. Bladet gjordes 1643 och speglar kanske konstnärens egen sinnesstämning med nyvaknade förhoppningar; det uttrycker en ny tillkämpad harmoni i en ensamhetens frihet mot en tragisk bakgrund:

Saskia hade dött året förut efter ett nioårigt, lyckligt äktenskap och efterlämnade en liten son, Titus, nio månader gammal. Tre barn hade dött tidigare vid späd ålder.

Ungefär vid tiden för Saskias död hade Rembrandt fullbordat "Nattvakten", ett grupporträtt av ett borgerligt skyttekompani i utryckning. Den målningen blev inte, som en envis och illasinnad gammal tradition velat göra gällande, ett för konstnären ödesdigert fiasko som förpassade honom ner i fattigdom, elände och slum, sedan de rika beställarna inte längre velat veta av honom. Att porträttmåleriet avtog betydde inte att beställningarna uteblev. Det var inte de rika amsterdamborna som övergav honom, det var han som övergav dem, ty han hade råd till det. Saskia hade visserligen testamenterat sin ansenliga förmögenhet till Titus men med fullmakt för Rembrandt att förfoga över den så länge han förblev ogift. Han hade länge varit utled på att måla ointressanta herrar och damer på beställning; nu, då Saskia var död, kände han sig inte längre piskad att frottera sig med den fina världen eller att inför hennes släkt hävda sig med lysande inkomster. Hädanefter valde han själv sina modeller, människor som han fascinerades av, som han kände djup sympati eller någon gång intensiv antiparti för. Sina verkliga vänner bland de rika patricierna bröt han för den skull inte med och de förblev honom trogna. Vi möter dem i en rad av hans allra finaste porträtt från de sista decennierna. Till de berömda hör bilderna av Jan Six, bl. a. en etsning som visar honom vid fönstret, läsande i en bok och till synes ovetande om att han är iakttagen. Det är en porträtt-typ som närmar sig genrebilden och det är inte osannolikt att de stora genremålarna i Delft, framför allt Pieter de Hooch, med behållning studerat just detta blad.

I samma mån som Rembrandt tog avstånd från det ytliga och påfrestande umgänget med självgoda amsterdamborgare, hade han funnit nya vänner bland judarna, som bodde i den stadsdel som gränsade till hans eget kvarter. Till dem hörde dr Ephraim Bonus (Bueno), framstående läkare. Rembrandt har skildrat honom både i en liten skissartad målning och i en mera genomarbetad etsning som förtroendeingivande husläkare på väg nedför trappan efter ett sjukbesök, en mörkögd, melankolisk man, en barmhärtig samarit, nästan en Kristusgestalt i holländsk 1600-talskostym. Han liksom de flesta andra av Rembrandts närmaste vänner bland judarna hörde till de högt kultiverade spanska eller portugisiska "marannerna".

Men vi möter i Rembrandts konst också de anonyma judarna av östeuropeisk typ och det är kanske framför allt i studierna av dem som hans Kristustyp utkristalliseras, inte katolikernas hjältetenor utan mennoniternas försynte mästare, föga uppseendeväckande i sin yttre uppenbarelse, en liten skenbart obetydlig, glesskäggig jude med stora mörka ögon och en oerhörd inre auktoritet. Så möter vi honom i den mogne Rembrandts bibelvärld: han rör sig stilla, utan åthävor, predikande, bedjande och undervisande folket, samtalande

med publikaner och syndare, förevisad för folket av Pontius Pilatus, uppenbarande sig för lärjungarna i Emmaus, delande deras bröd och vin. Sådan är han redan i "Hundertguldenblatt" från första hälften av 1640-talet.

Rembrandt var bara 37 år då han blev änkling och han var inte någon munknatur. När Saskia var död anställde han en trumpetaränka som hushållerska och barnsköterska. Det dröjde inte länge innan han trasslat till förhållandet; situationen tillspetsades, då det efter ett par år kom en ung vacker kökspiga, Hendrickje Stoffels, i huset. Rembrandt fick lust till henne, vilket väckte trumpetaränkans svartsjuka, som måste ha gjort livet i hemmet nästan outhärdligt. Det kulminerade 1649 i en rättegång, där hon stämde Rembrandt för brutet äktenskapslöfte; han befanns skyldig och dömdes att betala henne 200 gulden om året under återstoden av hennes liv. Hon var emellertid både kroppsligen och andligen klen och Rembrandt placerade henne på ett "tuchthuys", ett slags sinnessjukhus, där hon inom kort avled. Medan dessa upplivande konflikter pågick, etsade Rembrandt ett nytt självporträtt, 1648, präglat av självuppgivelse, resignation och förtvivlad trötthet. Det är i motsats till alla tidigare självporträtt helt utan pose, utan försök att spela en roll som i det "förnäma" självporträttet efter Rafael nio år tidigare. Det är bilden av en man, som allvarligt och sorgset rannsakar sig själv; han såg ett naket, fårat ansikte av en långt i förtid åldrad man — han var ändå bara 42 år — vars ande var så villig men vars kött så svagt.

Det var alltså under detta tragiska 1640-tal som Rembrandt fann vägen in i sig själv. Men det var sedan Hendrickje Stoffels blivit hans hustru som han fritt och med en paradoxal målarglädje kunde utveckla sitt geni i en storslagen följd av mästerverk, vilken skulle avbrytas först med hans död 1669. Hendrickje hade alltså blivit hans hustru, dock inte med kyrkans eller samhällets välsignelse, eftersom Rembrandt i så fall skulle mista rätten att fritt foga över Titus' förmögenhet. Detta fria äktenskap orsakade konflikter med myndigheterna, som emellertid Rembrandt med mennonitiskt jämnmod struntade i men som fick svåra konsekvenser för Hendrickje. Då hon 1654 väntade sitt andra barn (det första hade dött strax efter födelsen 1652), löpte skvallret och både hon och Rembrandt stämdes inför Amsterdams kyrkoråd för att stå till svars för otuktigt leverne. Efter tredje stämningen infann sig Hendrickje ensam och mottog en varning. Då de emellertid framhärdade i sitt "otuktiga" liv överlämnades en fjärde stämning. Hendrickje kom åter ensam för att stå till svars, hon utsattes för kränkande förhör; till slut fick hon, som var illitterat, med ett kors underteckna sin bekännelse och dom: "Hendrickje Jaghers, kallad inför rådet, bekänner att hon plägat hor med Rembrandt, målaren, är därför allvarligt bestraffad, till bötfärdighet förmanad och från Herrans bord utesluten".

Vid den tiden hade Rembrandt genom sin oförmåga att hushålla med pengar hamnat i en ohållbar ekonomisk situation. 1639 hade han köpt sitt fina hus på

avbetalning; sex år senare upphörde han med avbetalningarna, efter ytterligare tre år upphörde han att betala räntan på sin skuld. Nu, tretton år efter köpet, krävde den tålmodige säljaren den summa Rembrandt var skyldig honom. Tre av Rembrandts rika vänner lånade honom de 9.000 gulden som behövdes. Huset var till slut hans men de ekonomiska problemen var för den skull inte lösta. Han hade bara gett sig uppskov och skaffat sig andra fordringsägare. Då han för att rädda huset försökte skriva det på Titus, som en garanti för den förmögenhet som sonen ärvt och han själv slösat bort, anade fordringsägarna oråd och tvingade Rembrandt att lämna in en konkursansökan till Stora Rådet; de krävde att han skulle förklaras bankrutt, vilket hade inneburit förlust av medborgerligt förtroende och förbud för honom att avyttra sina verk. Bakom kulisserna verkade emellertid hans inflytelserika vänner: han slapp förnedringen men han måste sälja allt vad han ägde. Genom finurligt fifflande på lagens yttersta gräns lyckades hans advokat genomdriva etablerandet av en konsthandel, som skulle skötas av Hendrickje och Titus med Rembrandt som konstnärlig rådgivare och som förklarades som förste fordringsägare med rätt att före de andra lägga beslag på Rembrandts inkomster. Därmed var i själva verket hans ekonomi tryggad till döddagar.

Rembrandt hade en rik erfarenhet av att schavottera inför allt folket. Han fann under dessa år på 1650-talet styrka och vederkvickelse i läsningen om Kristi lidandes historia och han hade förutsättningar som aldrig tidigare att leva sig in i Kristi situation. 1655, året före konkursen gjorde han etsningen "Ecce Homo", Kristus som visas för folket av Pontius Pilatus. Rembrandts bibliska kompositioner, de må vara målningar eller etsningar, förvandlas nu till än andaktsfulla, än dramatiska ceremonibilder han blev iscensättare av mysteriespel där varje figur hade sin förutbestämda ceremoniella uppgift och innebörd, men där Kristus dominerar med personlighetens makt trots sin stilla undergivenhet: hans närvaro framkallar alla reaktioner och konflikter hos de människor som agerar i dramat. Ty i "Ecce Homo" berättar Rembrandt inte främst om Jesus utan om dramat i de människors själar, vilka på olika sätt konfronteras med honom: det är Pilatus själv, det är de som ropar "Korsfäst" och de som vill se honom fri.

Under hela 1650-talet hade Rembrandt betraktats som "den holländska konstens flaggskepp", de ungas beundrade mästare. Men det fanns socialt ambitiösa målare som ville höja konstnärsyrkets anseende genom att förvandla konstnärernas Lucasgillen till akademier. Dessa ambitiösa målare hade i sådana strävanden mött Rembrandts förakt och återgäldade det med en systematisk förtalskampanj. Trots detta intensiva förtal fick Rembrandt även i fortsättningen renommerande uppdrag (bl. a. väggmålningen med "Batavernas sammansvärjning" i Amsterdams stadshus) och hans internationella berömmelse befann sig i stadigt växande fram till hans död. Det var framför allt genom sin grafik han åtnjöt europeisk ryktbarhet. Man betalade redan ganska

tidigt väldiga summor för hans mest berömda blad. Att "Hundertguldenblatt" blivit kallat så redan på 1600-talet vittnar om hur eftersökt det var. Rembrandt själv bidrog till haussandet av priserna på sina etsningar: han köpte upp alla avdrag som han kunde komma över och han hade spanare över hela Europa, säga det, som skulle ropa in dem åt honom; det påstås att han gjorde så för att han själv, i medvetande om att de var begärliga samlarobjekt, skulle kunna bestämma deras försäljningsvärden.

Den lögnaktiga traditionen meddelar att Rembrandt under sina sista år levde i smuts och elände och att han överhuvudtaget inte längre visste hur man skulle umgås med folk. I själva verket förde hans internationella berömmelse förnäma besökare till hans hus och in i det sista fick han av dem stora beställningar. Det är sant att han inte krusade dem eftersom han visste sitt värde. Det berättas att den blivande storhertigen av Toscana, Cosimo di Medici, kommit från Florens enkom för att besöka Rembrandt och att han länge och tåligt antichambrerade i hans hus innan mästaren värdigades ta emot honom efter slutfört arbete. Året därpå beställde en av Rembrandts trognaste italienska beundrare och samlare, sicilianaren Don Antonio Ruffo 189 etsningar av Rembrandt. Mästaren gjorde själv det slutliga urvalet och såg till att det säkert kom i väg. Men då det äntligen nådde Messina hade Rembrandt varit död i två månader. Han avled den 4 oktober 1669, bara 63 år gammal men sen länge trött på livet: sex eller sju år tidigare hade hans Hendrickje dött, ett år tidigare hade också Titus avlidit; de flesta av Rembrandts vänner var borta. Kvar var bara Titus' hustru som emellertid plötsligt dog sexton dagar efter Rembrandt, och Rembrandts enda dotter med Hendrickje, Cornelia van Rijn, som några år senare emigrerade med sin man till Indonesien.

REMBRANDTS GRAFISKA TEKNIKER

"Det finns i hans gravyrer ett tillvägagångssätt som aldrig tidigare varit känt, vad jag vet", skrev 1699 den franske konstskriftställaren Roger de Piles om Rembrandt, som han beundrade också som målare. Rembrandts storhet som målare ifrågasattes den gången inte sällan av de ledande akademiska konstnärerna och deras anhängare; han hade fått känna av det redan under de sista decennierna av sitt liv. Men hans mästerskap som grafiker var långt mera oomstritt och erkändes över hela Europa.

För honom själv fanns uppenbarligen ingen inbördes rangskillnad mellan måleri och grafik: han valde den teknik som i ögonblicket bäst lämpade sig för hans avsikter, och han kunde precis som då det gällde en målning, lägga ner år av arbete på ett grafiskt blad.

Det var framför allt etsningen han favoriserade av de grafiska teknikerna: att i en syrafast grund, en tunn hinna, på en planslipad kopparplåt teckna med en relativt trubbig etsnål, så att linjerna når genom grunden till plåten och blottar dess yta utan att rista i den och, då teckningen fullbordats, sänka plåten i ett syrabad tills syran bitit sig in i plåten till önskat djup. Den grund som Rembrandt lade på plåten och som han tecknade i, brukade han måla vit (i motsats till de flesta grafiker som svärtar ytan för att den i linjerna blottade kopparn skall lysa ljus mot svärtan) så att resultatet blev som en rödkritateckning på vitt papper.

I 1620- och 30-talens etsningar åstadkom Rembrandt nyanserade valörer genom att efter första syrabadet med fernissa täcka de linjer, som fått rätta djupet, och därefter sänka plåten på nytt i syran och låta den bita sig in ännu djupare i de linjer som förblivit blottade. I princip kunde etsarna förfara så hur många gånger som helst.

Från 1640 förefaller han ha nöjt sig med ett syrabad varefter han bearbetade kopparplåten med tornål för att få de mjuka levande svarta linjerna som var nödvändiga i hans strävan efter ett samtidigt intensivare och mycket mer nyanserat ljusdunkel. Då drog han med en vass och spetsig etsnål direkt i kopparplåtens yta: då nålen drogs på det sättet, bildades vallar, som man kallar "grader", längs fårornas båda sidor. Det innebar att tryckfärgen inte bara stannade i själva linjefårorna utan lade sig på båda sidor om graderna: på så sätt blev linjen mycket bredare än en etsad linje som alltid saknar grader, den blev svartare och mjukare i svärtan och förlorade den torrt exakta precision som karakteriserar en etsad linje. Drar man ett par tornålslinjer nära varandra smälter de tack vare graderna samman till en djupsvart yta: konstnären har långt större möjlighet att på så sätt nå måleriska effekter. Efter många tryckningar med plåten nöts emellertid graderna bort och resultatet blir ett tunt spindelnät av fina linjer i stället för den koncentrerade måleriska svarteffekten. Det har bevarats tidiga tryck av Rembrandtsetsningar med hela svärtan i behåll, och sena tryck som helt saknar den avsedda uttrycksfullheten, sedan graden försvunnit.

Den dominerande grafiska tekniken på 1500- och 1600-talen var kopparstickets, som skiljer sig från tornålsgravyren genom att kopparstickaren inte använder nål utan gravstickel, med vilken han plöjer sig fram i kopparplåtens yta. Gravstickeln är fyrkantig i genomskärning med tvärslipad mycket vass egg, som plöjer upp och frigör långa ringlande spån, vilka faller ifrån av sig själva eller avlägsnas. Även vid arbetet

med gravstickeln kan grader plöjas åt sidan men de är av anspråkslösare dimensioner än torrnålegravyrens. De professionella kopparstickarna, som eftersträvade otvetydig exakthet i linjerna, slipade alltid bort graderna.

Rembrandt var inte främmande för gravstickeln och använde den bevisligen i tidiga blad från 1630-talets första år, då han f. ö. på ett konventionellt sätt också kunde korrigera misstag i etsningen med torrnålens hjälp. Det var emellertid först omkring 1640 som han övergav de konventionella metoderna och började använda gravstickel och torrnål på ett högst personligt vis för att skapa det alltmer nyanserade ljusdunkel som han eftersträvade även i måleriet. Gravstickeln använde han tydligen i sådana fall för halvtonerna, medan den djupa svärtan åstadkoms med torrnålen.

Nu kunde Rembrandt ibland slipa bort sina torrnålslinjers grader och ibland låta sina gravstickellinjers grader bli kvar, vilket gör att det kan vara omöjligt att bestämt avgöra om han i vissa blad använt torrnål eller gravstickel.

På 1650-talet kunde Rembrandt reducera etsandet till en elementär linjeetsning som uppstått under ett enda syrabad, varefter huvudarbetet gjordes med torrnålen och ev. gravstickeln. I enstaka fall kunde han t. o. m. helt avstå från etsningen och utföra hela arbetet med torrnålen, som i "Ecce Homo".

Efter 1661, då han utförde ett enda daterat blad, anses det att han i stort sett måste ha upphört med grafiken, i så fall därför att han ville skona sina ögon. Att han inte helt släppte den visar emellertid en porträttgravyr som bevisligen utförts som försättsplansch till en bok 1665. Det porträttet hade man, innan detta bevis framlades, daterat på stilistiska grunder till 1653. Det finns alltså anledning till viss försiktighet när man av sådana skäl tidsbestämmer Rembrandts grafiska blad. Det finns också anledning tro att ett och annat blad som nu daterats till 1650-talet mycket väl kan vara gjort under Rembrandts senare år, t. ex. "Simeon i templet", av några daterat till c. 1653, av andra till slutet av 1650-talet: det är inte utan beröringspunkter, även psykologiskt, med Nationalmusei målning "Simeon och Jesusbarnet" som stod ofullbordad på Rembrandts staffli, då man efter hans död 1669 öppnade hans ateljé. Till sin komposition och sin karaktär är etsningen besläktad också med måningen "Den förlorade sonen", utförd ett av de sista åren av Rembrandts liv.

(Med "états" menar man de stadier ett grafiskt blad genomgår mot fullbordan, markerade av provtryck, ett eller bara några få blad, som konstnären gör för att kontrollera sitt arbete.)

Daterad anger att årtalet etsats i plåten av Rembrandt. **Dateras** anger tillkomståret enligt moderna forskare.
H. anger att bladet under detta nummer återfinns i A. M. Hind: A Catalogue of Rembrandt's Etchings, second edition, London 1923.

1 Tiggare som sitter på en bänk.

Signerad och daterad 1630. H. 11. Etsning.
Rembrandt har gett tiggaren sina egna drag.

2 Tiggare som stöder sig mot käpp.

Dateras 1629—31. H. 15. Etsning.

Det är möjligt att Rembrandt som så många holländare den gången betraktade tiggarna som nationella frihetssymboler. Det berättas, att då de nederländska adelsmännen 1565 överlämnade en böneskrivelse till ståthållarinnan Margareta för att utbedja sig lättnader i spanjorernas behandling av nederländarna, utbrast en hovdam i hennes närhet: "Ces gueux"—"Dessa tiggare!" De oppositionella nederländarna accepterade skymfordet som en hederstitel och kallade sig "gueuser" (göser). Det var de som gav signalen till frihetskrigets utbrott. Och just 1628, då Rembrandt etsade sina första blad med tiggarmotiv, var ett triumfens år för "gueuserna". Då genomförde de s. k. "sjögueuserna", de holländska kaparna under amiral Piet Heins befäl, en rad sällsynt djärva och framgångsrika raider, som kulminerade i erövringen av hela den väldiga "silverflottan" från Nya Spanien (15.000.000 gulden). Det var en triumf helt i de merkantila holländarnas anda; då tackade de Gud och alla Amsterdams kyrkklockor ringde till Hans och pengarnas ära.

3 Skäggig gammal man med nedböjt huvud.

Signerad och daterad 1631. H. 47. Etsning.

Mellan 1628 och 1631 var åldringar och tiggare Rembrandts favoritmotiv. Etsningen med den gamle mannen är gjord efter en teckning (nu i Weimar) som i sin tur är utförd efter Rembrandts målning "Läsande eremit" (i Louvre).

4 Rembrandts mor i orientalisk huvudbonad.

Signerad och daterad 1631. H. 51. Etsning.

Rembrandts mor var bagardotter och hette Cornelia Willemsdochter van Zuytborucke. 1589 gifte hon sig med Harmes Gerritz van Mijn; Rembrandt var deras sjätte barn. Rembrandt, som tycks ha varit starkt bunden till henne, skildrade henne i måleri och etsning med stillsamt besatt inlevelse, följde årens härjningar i den gamla kvinnans ansikte och såg hur den starka gestalten sakta bröts ner av ålderdomen. Då hon 1634 skrev sitt testamente vittnade den närvarande advokaten: "Hon går och står, har sitt minne, sitt förnuft och sitt förstånd i behåll och hon behärskar dem helt, efter vad man åtminstone ytligt kan döma". Hon dog den 14 september 1640.

5 Den barmhärtige samariten.

Daterad 1633. H. 101. Etsning.

"Den barmhärtige samariten" är Rembrandts dittills ambitiösaste grafiska blad, där han mobiliserat också sina elever till aktiv medverkan. Motivet (Luk. 10 : 30—35) speglar fortfarande Rembrandts Leidenstämningar fastän han nu bott nästan två år i Amsterdam: det är medkänslan med de lidande som präglar valet av ämne. Men i motsats till de tidigare etsningarna har detta blad en utåtriktad, berättande, i vissa detaljer (ex. hunden, som chockerat så många kommentatorer) rent drastisk karaktär. Den målning med samma motiv som finns i Wallace collection i London anses vara en direkt förstudie till etsningen.

6 Rembrandt och hans hustru Saskia.

Signerad och daterad 1636. H. 144. Etsning.

Saskia van Uylenburgh var tjugu år gammal då hon lärde känna Rembrandt i sin släkting konsthandlaren van Uylenburghs hem. Saskias far hade varit borgmästare i Leeuwarden till sin död 1624; hennes mor hade dött fem år tidigare. Borgmästaren efterlämnade en stor förmögenhet som delats mellan hans sex barn. Efter faderns död kom Saskia till släktingar i Friesland men hon besökte ofta Amsterdam, där hon bodde hos sin syster och svåger, den då mycket kände predikanten Jan Sylvius, som också var hennes förmyndare; Rembrandt har gjort ett berömt porträtt av honom några år senare. Saskia och Rembrandt blev trolovade 1633 och gifte sig året därpå. I äktenskapet föddes fyra barn, men tre av dem dog vid späd ålder. Sonen Titus' födelse i september 1642 tog hårt på Saskias krafter; hon dog i maj följande år. Titus levde till 1668, året före faderns död.

7 Saskia som den Heliga Katarina.

Signerad och daterad 1638. H. 154. Etsning.

Detta blad kallas ofta "Lilla judebruden". Hjulet med de vassa knivbladen som skymtar bakom henne är emellertid den heliga Katarinas attribut: hon levde på 300-talet, omvände många hedningar och blev martyr under kejsar Maxentius genom att torteras på ett hjul, som emellertid brast under henne, varefter hon halshöggs. Rembrandt som visserligen inte var katolik, men som inte delade kalvinismens avsky för helgonbilder, har ofta skildrat den heliga familjen och Jesu eget liv men han har också någon gång som här gjort fantasiporträtt av helgonmartyrer.

8 Adam och Eva.

Signerad och daterad 1638. H. 159. Etsning.

Rembrandt gick på 1630-talet en naturalistisk tendens i den allmänna tidssmaken i Holland till mötes, då han hänsynslöst trampade alla klassiska skönhetsideal, alla traditionens krav på decorum, under fötterna. Hunden i "Den barmhärtige samariten" måste ha skakat alla anhängare av dessa krav på decorum i konsten. Att konfronteras med Eva, så hiskligt framställd som hon är i detta blad, måste ha bedrövat alla älskare av den antika traditionen. Man förstår den suck som en av de holländska poeterna, Anries Pels, upphävde några år efter Rembrandts död:

> "Om han målade en naken kvinna, vilket hände ibland
> valde han inte den grekiska Venus som modell
> utan snarare en tvätterska eller en fähuspiga
> och kallade sitt påhitt 'naturimitation'.
> Allt annat var för honom fåfängliga ornament.
> Slappa bröst, förstörda händer, ja till och med spåren
> av kjollinning och strumpeband
> måste synas om Naturen skulle ha sin rätt".

9 Rembrandt med vänstra armen på en balustrad.

Signerad och daterad 1639. H. 163. Etsning.

Då Rembrandt etsade detta självporträtt, stod han på höjden av ryktbarhet som firad societetsmålare med väldiga inkomster, väldiga utgifter och ett dyrbart hus. Vid denna tid, den 9 april 1639, såldes Luca van Uffelens samling på auktion och i den samlingen ingick Rafaels porträtt av Baldassare Castiglione, författare till den mest berömda handboken i konsten att uppträda som en sann hovman, "Il Cortegiano". Porträttet ropades in av spanjoren Alfonso

López som var spanske kungens ombud. Rembrandt gjorde under auktionen en teckning av porträttet och antecknade i kanten att det kom från Italien och att det klubbades för 3.500 floriner. I Amsterdam fanns emellertid också ett annat berömt verk från italienskt 1500-tal, Tizians "Ariosto"; det har hävdats att Rembrandt (i vissa delar) också inspirerats av den målningen till detta självporträtt.

10 Väderkvarnen.

Signerad och daterad 1641. H. 179. Etsning.

Liksom tiggarna var ett motiv som Rembrandt nästan monomant fördjupade sig i under några år kring 1630, blev landskapet kring Amsterdam dominerande i hans teckningar och grafiska blad på 1640-talet. Det kan ha haft att göra med att hans hus låg i stadens utkant med bekväma promenadvägar men framför allt med hans behov av ensamhet, hans längtan bort från den sociala stressen i staden. Gersaint, Watteaus vän och gynnare, som gjorde en katalog över Rembrandts grafiska verk 1751, trodde att detta blad återgav den kvarn som mjölnaren Harmens van Rijn ägde vid Weddesteeg i Leiden, vilket emellertid inte förefaller troligt. Förmodligen är det en kvarn i Amsterdams närhet; kanske har Rembrandt tagit delar från olika landskapsmotiv och satt samman dem i en barockartad diagonalkomposition.

11 Stora lejonjakten.

Signerad och daterad 1641. H. 181. Etsning.

Självporträttet från 1639 visade att Rembrandt inte var rädd för att låna från andra mästare; under hela sitt liv visade han en öppenhet för intryck från andra konstverk men också en otrolig förmåga att göra lånen till sin egendom. I "Stora lejonjakten" har han gått tillbaka på en etsning av Antonio Tempesta (1555—1630).

12 Svinet.

Signerad och daterad 1643. H. 204. Etsning och tornål.

Rembrandt etsade "Svinet" 1643, året efter Saskias död. En mera demonstrativt antiheroisk bild kan knappast tänkas: det är som om Rembrandt i lättnaden över att vara fri från beställningar, att smickra in sig som societetsporträttör, vilade ut i ett psykologiskt penetrerande porträtt av ett tillfredsställt svin.

13 De tre träden.

Signerad och daterad 1643. H. 205. Etsning och torrnål (ev. gravstickel).

Bilden är inte ett existerande avsnitt av Amsterdams omgivningar, även om man skymtar stadens silhuett vid horisonten. Rembrandt har velat skapa ett holländskt ideallandskap av olika detaljer, var och en i sig själv starkt realistisk: träden, staden, den lille fiskaren i förgrunden, hästskjutsen bakom det högra trädet och den lille mannen som sitter längst till höger, avtecknande sig mot den klara himlen. Till vänster tornar ännu molnen upp sig för att försvinna efter åskvädret. Det har sagts, men inte på tillfredsställande sätt bevisats, att den plåt, som Rembrandt använt för denna etsning, var en som tidigare använts av Rembrandts beundrade föregångare Hercules Seghers. Rembrandt skulle ha slipat bort så mycket som möjligt av Seghers etsning; där det ändå fanns kvar spår av den, doldes de av Rembrandts mörka oväders-moln.

14 Jesus botar sjuka (Hundertguldenblatt).

Oenighet om bladets datering, men troligen mellan 1642 och 1645. H. 236.
Etsning och torrnål (ev. gravstickel).

Bladet illustrerar Matteus' nittonde kapitel: "Jesus lämnar Galileen, besvarar en fråga om äktenskapsskillnad, välsignar barnen, undervisar en rik ung man om livets väg och lärjungarna om den sanna försakelsens lön". Det centrala motivet i etsningen handlar om Jesus och barnen: "Låten barnen vara och förmenen dem icke att komma till mig, ty sådana höra himmelriket till". De crden måste ha förefallit Rembrandt särskilt aktuella då han efter Saskias död stod ensam med sin lille son. Rembrandt var bibelsprängd: han sökte ständigt och fann ofta i Bibeln utrycksfulla och slående paralleller. till händelser och situationer i sitt eget liv. Men också då det gällde förhållandet till jordiska rikedomar förefaller Jesu uppfattning i Matteus' nittonde kapitel aktuell för Rembrandt just då. Den rike ynglingen frågar Jesus vad han skall göra för att få evigt liv, och Jesus svarar: "Om du vill vara fullkomlig, så gå bort och sälj det du har och giv åt de fattiga". Till höger i bilden ser vi till och med den kamel, om vilken lärjungarna fick veta, att det var lättare för den att komma igenom ett nålsöga än för en rik man att komma in i Guds rike. Slutligen framlägger Jesus i samma kapitel sin syn på äktenskapet; det är den som fariseerna och de skriftlärde diskuterar så ivrigt uppe till vänster i bilden. Namnet "Hundertguldenblatt' användes redan på 1700-talet. Men att Rembrandt själv skulle ha återköpt dessa tryck för 100 gulden pr styck, som det påstås i vissa 1700-talsskrifter, har aldrig bestyrkts.

15 Efraim Bonus (Bueno), läkare

Signerad och daterad 1647. H. 228. Etsning, tornål (ev. gravstickel).

Dr Ephraim Hezekiah Bueno van Rodrigo var 48 år gammal då Rembrandt etsade porträttet av honom. Han var framstående läkare, författare och förläggare av hebreisk litteratur. Han tillhörde de aristokratiska "marannerna", de judar som flydde undan religionsförföljelserna i Philip II:s spanska välde. Dessa spansk-portugisiska judar hade visserligen inte alltid lyckats föra med sig sina rikedomar i landsflykten, men de tillförde den holländska kulturen ett tillskott av hög intelligens och fin spansk bildning. Efter den första tidens misstänksamma tvekan (man trodde att de var katolska femtekolonnare) visade holländarna dem en uppskattning som inte kom dem till del i någon annan del av världen. De behövde inte isolera sig i ghetto utan stod under den vanliga medborgarlagens beskydd. De hade nästan all frihet; de enda restriktionerna var, att de inte fick inneha statliga ämbeten och inte heller ägna sig åt småhantverk. Men de uppmuntrades till ekonomiska storföretag och deras konkurrens sågs inte med oblida ögon av de rika holländska köpmännen. De bemöttes med aktning också som läkare, vetenskapsmän och intellektuella, och deras andliga ledare hade livliga kontakter med de kalvinistiska teologerna. Holländarna kände sig som Guds utvalda folk, som Herren skyddat i kampen mot övermäktiga fiender, och de hyste därför en känsla av stolt samförstånd med det gamla judiska egendomsfolket, vars nya synagoga i Amsterdam de förevisade för tillresande som en av stadens stora sevärdheter.

16 Jan Six

Signerad och daterad 1647. H. 228. Etsning och tornål (ev. gravstickel).

Jan Six kom från en förnäm familj i Amsterdam och skulle kröna sin ämbetsmannakarriär på 1680-talet med att låta sig väljas till borgmästare i två omgångar. Han var född 1618, gjorde sin Italienresa som avslutning på sina studier 1640 och blev bekant med Rembrandt efter återkomsten. 1645 gjorde Rembrandt ett tecknat portträtt av honom, arbetande vid skrivbordet på sitt lantställe Ijmond. Tre år senare illustrerade han Six' drama Medea. Då Rembrandt 1653 krävdes på slutbetalningen för det fina huset, var Jan Six en av de tre som försträckte honom pengar och han gjorde det på ett år utan ränta. Då året löpt ut och Rembrandt inte kunde betala, sålde Six sin fordran till en procentare; det har eftervärlden betraktat som en ovänlig handling. Men samtidigt fick Rembrandt beställning på ett representativt porträtt av Jan Six; det blev den berömda bild som alltjämt finns i familjen Six' samling. Då Jan Six 1655 gifte sig med en av dr Tulps vackra döttrar, tycks umgänget mellan honom och Rembrandt ha blivit mindre livligt. Då han ville ha sin hustrus porträtt målat vände han sig inte heller till Rembrandt för att få en pendang till sitt

eget; det blev en rembrandtelev, Govaert Flinck, som fick göra det. Eftervärlden har klandrat Six för att han inte under Rembrandts svåra år kring 1656 var honom till någon hjälp. Om den saken vet man emellertid ingenting; man vet bara att inflytelserika personer verkade bakom kulisserna under rättegångens år 1656 och lyckades genomdriva en så mild dom som möjligt och på så sätt säkrade en trygg ålderdom åt mästaren. Det verkar sannolikt att Jan Six och hans svärfar, dr Tulp, som vid den tiden var en av stadens borgmästare, hörde till dessa effektiva grå eminenser. Det var ju just detta år som Rembrandt fick det hedrande uppdraget att måla dr Deymans anatomi, en motsvarighet till det tjugufyra år äldre genombrottsverket med dr Tulps anatomiska föreläsning.

17 Självporträtt.

Signerad och daterad 1648. H. 229. Etsning och torrnål (ev. gravstickel).

Etsningen är utförd i den nederländska triumfens år, då Spanien efter nära 80 års krig erkände sig besegrat och erkände de nederländska generalstaterna som suverän makt. Men av den triumfen återspeglas ingenting i Rembrandts melankoliska självporträtt, där han vänder sig bort från den soliga verkligheten utanför fönstret för att begrunda sin egen dystra spegelbild; hans liv förbittrades just då av konflikter i hemmet.

18 Landskap med bondgård och i bakgrunden ett torn.

Dateras 1650—52. H. 244. Etsning och torrnål.

19 De tre hyddorna.

Signerad och daterad 1650. H. 246. Etsning och torrnål.

"De tre hyddorna" hör till de första bladen i den period av intensivt naturstudium som varade från 1650 och tre år framåt. Landskapet med bondgården och tornet i bakgrunden hör till de sista bladen från samma period. Under den tiden hade Rembrandt, i hög grad tack vare Hendrickje Stoffels, en lycklig harmonisk tid. Det var troligen 1652 som Hendrickje fick sitt första barn, som emellertid dog mycket snart.

Vid den tiden pågick krig mellan Holland och England, ännu dock med framgångar för Holland. I början på 1653 vände emellertid krigslyckan, Amsterdam blockerades av engelska flottan och en ekonomisk kris bröt ut, som för Rembrandt hade svåra konsekvenser eftersom den tålmodige försäljaren av det fina huset efter tretton år krävde slutlikvid. I Rembrandts konst reflekterades de harmoniska stämningarna: landskapen är lugna, ibland idylliska och him-

larna rena, utan minsta moln. Det är bara i landskapet med bondgården och tornet som en hotfull himmel fyller en del av bladet. Men om oväder är i annalkande eller är på väg att försvinna är omöjligt att säga.

20 Jesus predikar.

Dateras 1652—58. H. 256. Etsning och tornål.

Denna etsning har sedan gammalt kallats "La petite Tombe" — "Den lilla graven". Gersaint förklarar i sin katalog över Rembrandts grafik 1751 det egendomliga namnet med att Jesus står på en liten gravkulle. I ett inventarium som Rembrandts vän konsttryckaren Clement de Jonghe gjorde på 1670-talet, kallas bladet "Latombisch prentje"; det är troligen det namnet som förvirrat Gersaint. Namnet syftar i själva verket på konsthandlaren och tecknaren Pieter La Tombe, som av Rembrandt beställt etsningen.

21 Faust i sin kammare.

Dateras 1652—53. H. 280. Etsning och tornål (ev. gravstickel).

"Dr Faustus" hör till de gåtfulla bladen i Rembrandts grafiska oeuvre. Man har ibland ifrågasatt namnet och hänvisat till Rembrandts vän Clement de Jonghes inventarium över sina etsningar av mästaren, där det står "Practiserende alchimist". På 1730-talet var "Dr Faustus" det vedertagna namnet på etsningen; det är f. ö. inte osannolikt att Rembrandt verkligen avsett att skildra Faust på det bladet. En föreställning av Marlowe's "Faust" skall ha getts i Amsterdam i mitten på 1600-talet. Rembrandt, som både i sin människoskildring och i sina bilders uppbyggnad visat en driven teatermans sinne för dramatiska effekter utan att för den skull bli teatralisk, i varje fall efter 1630-talet, kan ha sett föreställningen och inspirerats av den scen där en ängel uppenbarar sig för Faust som en "strålglans". I Rembrandts etsning får uppenbarelsen som huvud en underlig strålande ljusskiva med Kristi monogram INRI i centrum (och med ett par gåtfulla anagram runt monogrammet). Uppenbarelsen pekar på en spegel som den håller i ena handen; det har kommit uttolkare att tänka på Första Korinterbrevet där Paulus säger: "Nu se vi ju på ett dunkelt sätt såsom i en spegel, men då skola vi se ansikte mot ansikte. Nu är min kunskap ett styckeverk, men då skall jag känna tillfullo, såsom jag själv blivit till fullo känd." Goethe som fascinerats av detta blad, inspirerades av det till sitt Faustdrama.

22 Ecce Homo.

Dateras 1655. H. 271. Tornål.

Bilden illustrerar Mark. 19 : 4. "Åter gick Pilatus ut och sade till folket: 'Se, jag vill föra honom ut till eder, på det att I mån förstå, att jag icke finner honom skyldig till något brott. Och Jesus kom då ut klädd i törnekronan och den purpurfärgade manteln. Och han sade till dem: 'Se mannen!' Då nu överstepräster och rättstjänarna finga se honom skriade de: 'Korsfäst! Korsfäst!'" "Ecce homo" hör till de grafiska blad, där Rembrandt i sina olika etats demonstrerat skiftningarna i sina egna stämningar tydligast. Han har i de olika stadierna gjort så genomgripande förändringar, att det psykologiska och dramatiska innehållet fått helt ny karaktär. I gravyrens första etat är bladets nedre del, platsen nedanför balkongen, fylld av människohopen. Sedan har han låtit marken nedanför förvandlas till en kanal, hopen har försvunnit och en relativt liten skara människor har samlats på båda sidor om kanalen. Av det dominerande kollektivet har blivit individer; Pilatus och Jesus, som står fullkomligt passiv, spelar nu huvudrollerna.

23 Simeon i templet.

Dateras 1654—58. H. 279. Etsning och tornål.

Bilden illustrerar Luk 2 : 25—31. "I Jerusalem levde då en man vid namn Simeon, en rättfärdig och from man, som väntade på Israels tröst; och helig ande var över honom. Och av den helige Ande hade han fått den uppenbarelsen, att han icke skulle se döden, förrän han hade fått se Herrens Smorde. Han kom nu genom Andens tillskyndelse till helgedomen. Och när föräldrarna buro in barnet Jesus för att så göra med honom, som sed var efter lagen, då tog han också honom i sin famn och lovade Gud och sade: 'Herre, nu låter du din tjänare fara hädan i frid efter ditt ord, ty mina ögon hava sett din frälsning, vilken du berett till att skådas av allt folk".

Det är karakteristiskt för Rembrandts sätt att i Bibelns berättelser söka paralleller till sitt eget öde, att han under de sista trötta dagarna av sitt liv arbetade på en målning med Simeon och Jesusbarnet, en målning som förblev ofullbordad; den befinner sig nu i Nationalmuseum.

24 Kristus i Emmaus.

Signerad och daterad 1654. H. 282. Etsning och tornål.

Bilden illustrerar Luk. 24 : 30—31. Jesus hade efter sin upståndelse uppenbarat sig för två lärjungar som var på väg till byn Emmaus. De kände inte igen honom men samtalade med honom om vad som hänt i Jerusalem några

dagar tidigare och om sin sorg över den döde mästaren. Då de närmade sig Emmaus, ville han gå vidare. "Men de nödgade honom och sade: 'Bliv kvar hos oss; ty det lider mot aftonen och dagen nalkas redan sitt slut.' Då gick han ditin och stannade kvar hos dem. Och när han nu låg till borda med dem, tog han brödet och välsignade och bröt det och räckte åt dem. Därvid öppnades deras ögon, så att de kände igen honom. Men då försvann han ur deras åsyn". Motivet fascinerade Rembrandt redan i ungdomen och han har återgett det flera gånger både i måleri och i grafik. Ursprungligen såg han det som en teatralisk knalleffekt, där Kristus tonade fram som en monumentalt operamässig silhuett. Senare, som i denna bild, transponerade han motivet i ödmjuk och innerlig tonart. Den heroiska attityden försvinner, sensationen likaså; lärjungarna är slagna av häpnad men skräcken är borta och Jesus själv sitter mild och stilla, ungefär så som han sitter i "Nattvarden" av Lionardo da Vinci.

25 Abraham och änglarna.

Signerad och daterad 1656. H. 286. Etsning och torrnål.

Bilden illustrerar Första Mosebok 18 : 8 ff. Abraham får besök av tre män, som han tar emot med orientalisk gästfrihet: "Och han tog gräddmjölk och sött mjölk och kalven som han hade låtit tillreda, och satte fram för dem; och han stod själv hos dem under trädet, medan de åto. Och de sade till honom: 'Var är din hustru Sara?' Han svarade: 'Därinne i tältet.' Då sade han : 'Jag skall komma tillbaka till dig nästa år vid denna tid, och se, då skall din hustru Sara hava en son'. Detta hörde Sara, där hon stod i ingången till tältet, som var bakom honom. Men Abraham och Sara voro gamla och komna till hög ålder och Sara hade icke mer, såsom kvinnor pläga hava. Därför log Sara vid sig själv". Rembrandt har lånat grupperingen av figurerna från en indisk miniatyr, som numera finns i British Museum men som Rembrandt haft i sin ägo och kopierat i en teckning.

26 Jan Lutma.

Signerad och daterad 1656. H. 290. Etsning och torrnål.

Jan Lutma var född 1584 och 22 år äldre än Rembrandt; han dog 1669, samma år som Rembrandt, 85 år gammal. Då han porträtterades av Rembrandt var han 71 år och fortfarande i full verksamhet som guld- och silversmed. Han återges med sina yrkesattribut. I handen håller han den höga foten till den flata skålen på bordet.

27 Jupiter och Antiope.

Signerad och daterad 1659. H. 302. Etsning och torrnål.

Då Rembrandt etsade detta blad, var de svåra ekonomiska prövningarna över. Den sista av de två auktionerna, då all hans egendom såldes ut hade gått av stapeln i september 1658. Han och Hendrickje och de två barnen Titus och Cornelia hade etablerat sig i ett hus vid Rosengracht. Det finns i hans konst från denna tid en frisk sinnlighet och den är uppenbar i skildringen av den nakna Antiope, som väntar på den gudomlige älskaren. Det är ett av de relativt få klassiskt-antika motiv som Rembrandt tagit upp; han hade skildrat det en gång tidigare i början på 1630-talet. Men omkring 1660 var han engagerad i den klassiska litteraturen, konsten och historien: redan 1653 hade den sicilianske markisen don Antonio Ruffo beställt ett fantasiporträtt av Aristoteles, 1660 beställde han ytterligare två fantasiporträtt, det ena av Homeros, det andra av Alexander den store. Något år senare beställde Amsterdams stad en väldig väggmålning som visade batavernas sammansvärjning under Claudius Civilis mot romarna.

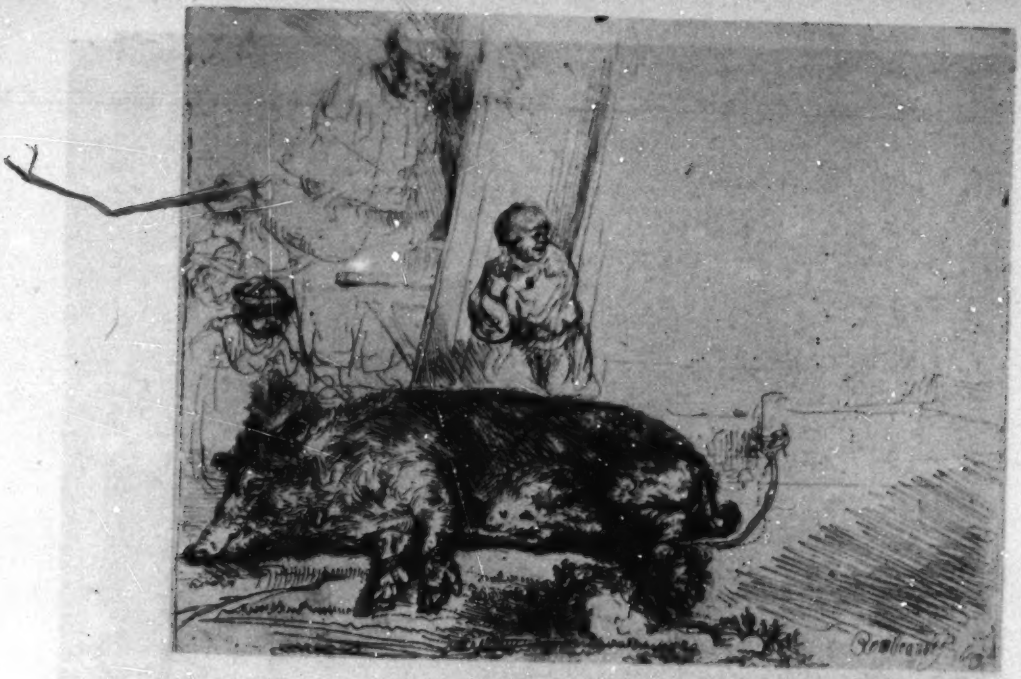
Till etsningen med "Jupiter och Antiope" kan Rembrandt ha inspirerats av Annibale Carraccis komposition med samma motiv, möjligen också av Correggios målning.

Kat.nr 1.

Kat.nr 4.

Kat.nr 6.

Kat.nr 8.

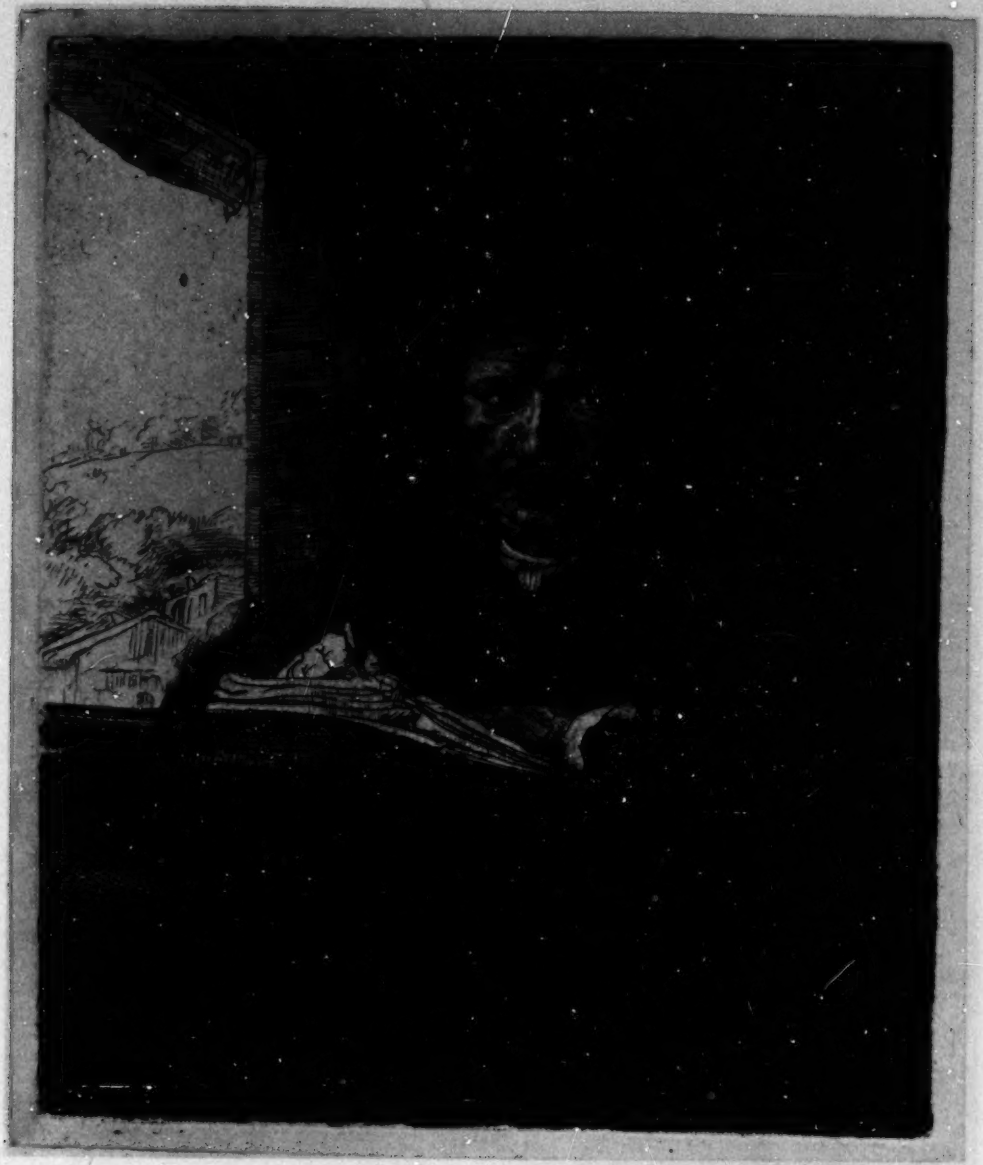


Kat.nr 12.

Kat.nr 13.

Kat.nr 14.

Kat.nr 16.

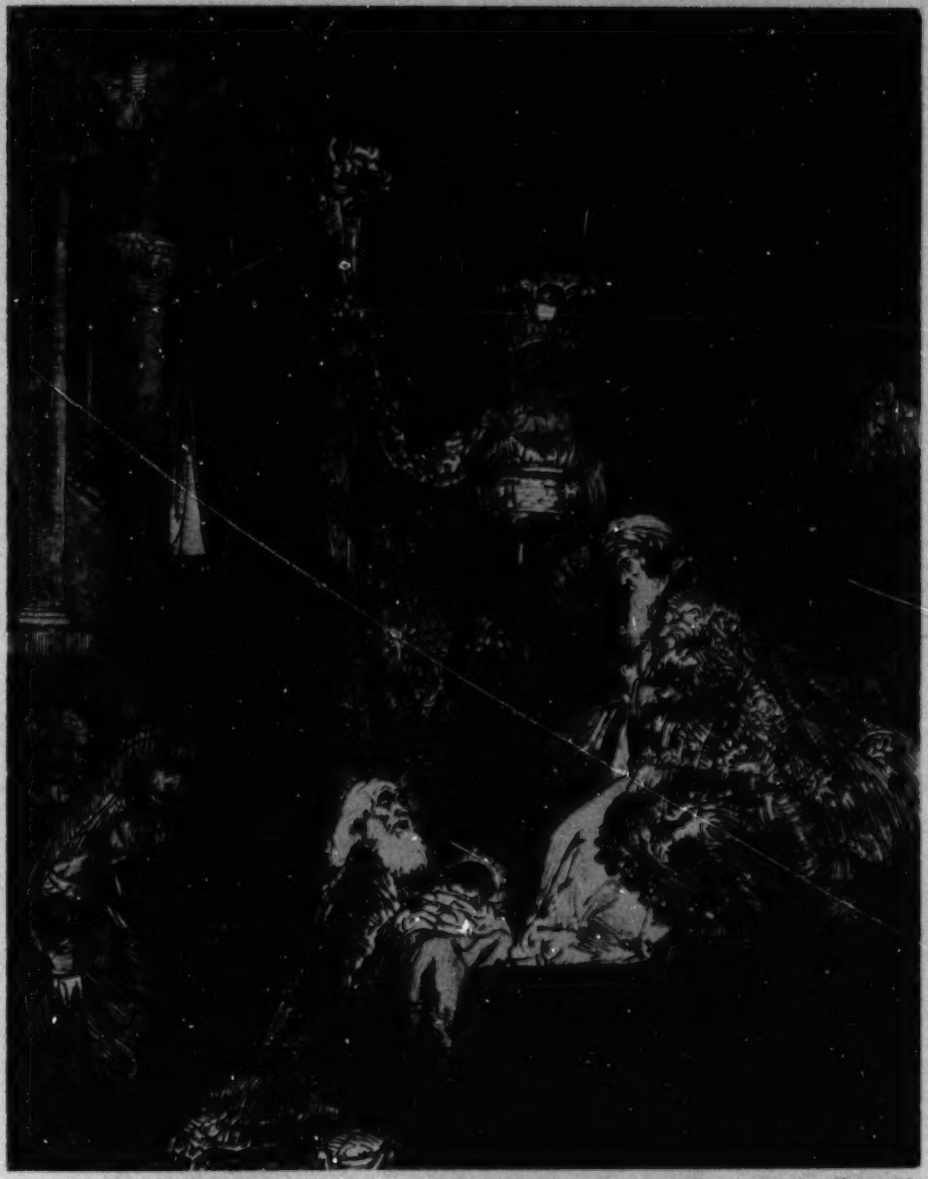


Kat.nr 17.

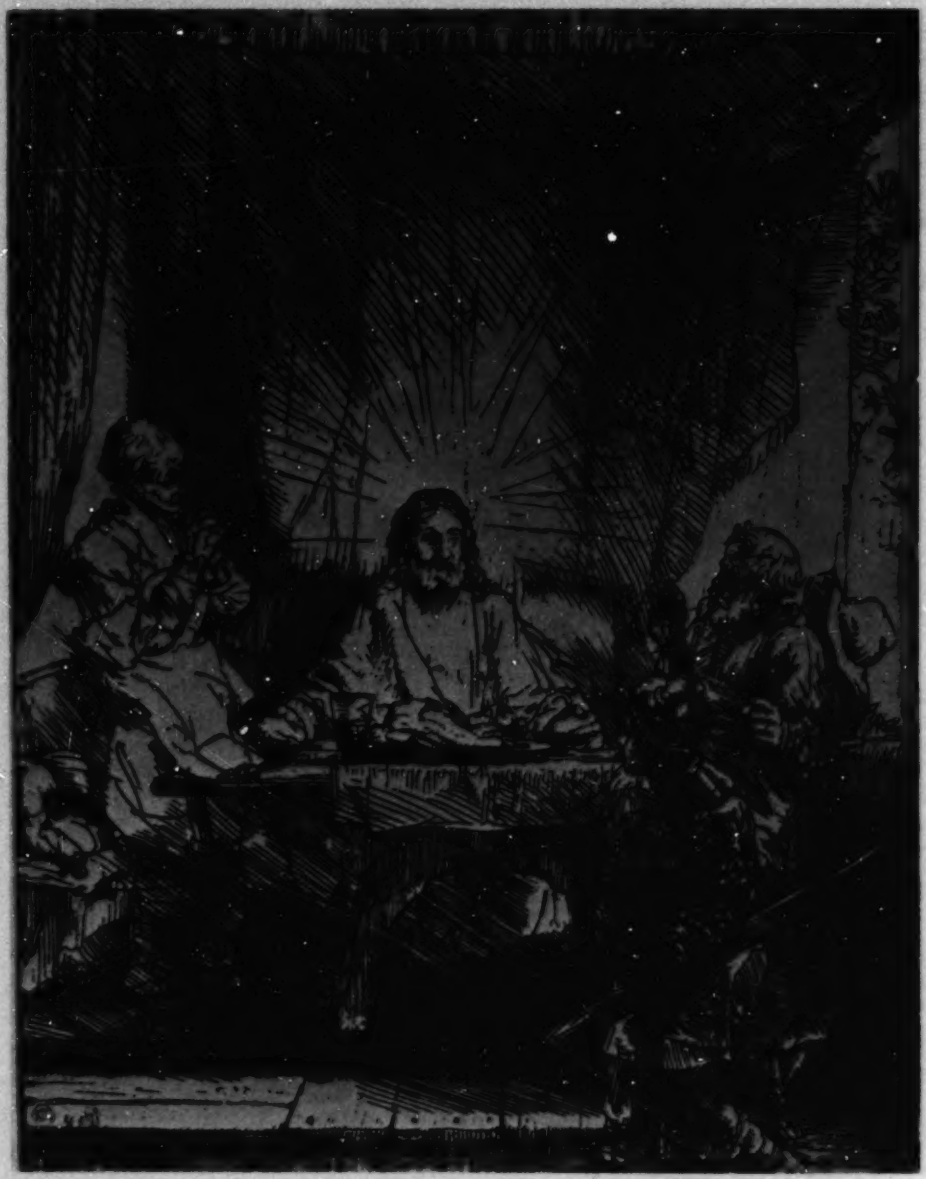
Kat. nr 19.

Kat.nr 20.

Kat.nr 22.



Kat.nr 23.



Kat.nr 24.

Kat.nr 25.

Kat.nr 28.

NÅGRA KONSTBÖCKER FRÅN NATIONALMUSEUM

Nationalmusei skriftserie:

10. L'Art en France et en Suède 1693—1718. Extraits d'une correspondance entre l'architecte Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström publ. par R. A. Weigert et C. Hernmarck 1964. Pris kr 69:—

11. Patrik Reuterswärd: The two churches of the Hôtel des Invalides. A history of their design. Avec résumé en français. 1965. Pris kr. 37:—

12. Queen Christina of Sweden. Documents and studies. Ed. by Magnus von Platen. 1966. Pris kr. 90:—

13. J. Q. van Regteren Altena: Les dessins italiens de la reine Christine de Suède. 1966. Pris kr. 40:—

14. Per Bjurström: Feast and theatre in Queen Christina's Rome. 1966. Pris kr. 95:—

15. Opuscula in honorem C. Hernmarck 27.12.1966. Köpenhamn (1966). Kr. 50:—

Böckerna kunna rekvireras från Nationalmuseum eller genom närmaste bokhandel.

Barockens epok

BO LINDWALL

Boken behandlar i stort sett åren mellan 1580 och 1690, från Carracciernas debut med akademin i Bologna och Caravaggios genombrott ett årtionde senare till omsvängningen i smaken omkring 1690, då en ny livsstil skapades i opposition mot Ludvig XIV och hovritualen i Versailles. De olika konstriktningarnas utveckling skildras: manierism, barock, klassicism och realism. De olika huvudmotivens utveckling: allegorin, de mytologiska och bibliska ämnena, porträttet, landskapet, genrebilden etc. Men också konstnärernas skiftande villkor, konstsamlandets, konsthandelns och konstutställningarnas historia, kampen mellan gillena och akademikerna, konstnärernas utbildning osv. Till slut analyseras också konstnärernas skiftande uttrycksmedel — komposition, rörelse, perspektiv, ljus, färg — liksom deras olika tekniker.

Barockens epok **har på så sätt blivit en bred tidsskildring av ett spänningsladdat skede, samtidigt som boken är präglad av ett rikt konsthistoriskt kunskapsstoff och inträngande analyser som suggessivt levandegör "en epok som alltmera framstår som den, då några av de viktigaste grundstenarna lades för den moderna västerländska kulturen."**

"Det är en alltigenom spännande och lärorik läsning, där författaren på ett övertygande och underhållande sätt presenterar barockens måleri. ... Illustrationsmaterialet är flödande rikt, som det anstår denna generösa och spirituella konsthistoriska revy."

Sven E. Noreen i Arbetet

Hfr. band 140:—
Klotband 125:—

Övriga volymer i serien LEVANDE KONST GENOM TIDERNA

FRÅN GROTTORNA TILL ROM
av VAGN POULSEN

FRÅN AUGUSTINUS TILL DANTE
av ARON ANDERSSON

RENÄSSANSSKEDET
av SVEN SANDSTRÖM

FRÅN ROKOKO
TILL IMPRESSIONISM
av BO LINDWALL

DET MODERNA SKEDET
av SVEN SANDSTRÖM

ORIENTEN
av BO GYLLENSVÄRD

Per vol. Klotband 125:—. Hfr. 140:—

NATUR OCH KULTUR

J.F.H.
20-2-69